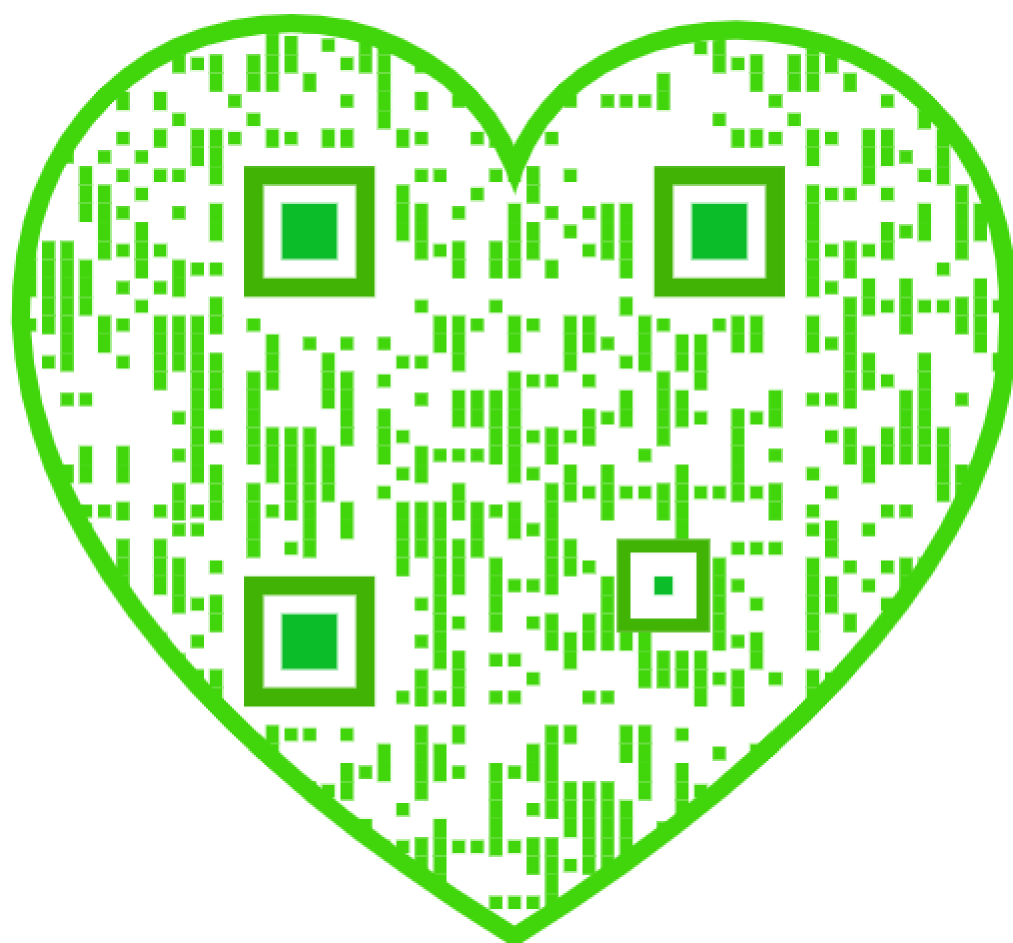
Piccola Biblioteca Einaudi 236
Nuova serie
Saggistica letteraria e linguistica





Titolo originale *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*
© 1953 e 1972 Éditions du Seuil

© 1982 e 2003 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Traduzioni di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera

www.einaudi.it

ISBN 88-06-16621-2

Roland Barthes

Il grado zero della scrittura

seguito da

Nuovi saggi critici



Piccola Biblioteca Einaudi
Saggistica letteraria e linguistica

5W. JT.P. 777/236

Indice

Il grado zero della scrittura

p. 3 Introduzione

Parte prima

9 Che cos'è la scrittura?
16 Scritture politiche
23 La scrittura del Romanzo
31 Esiste una scrittura poetica?

Parte seconda

41 Trionfo e rottura della scrittura borghese
46 L'artigianato dello stile
49 Scrittura e rivoluzione
54 La scrittura e il silenzio
58 La scrittura e la parola
62 L'utopia del linguaggio

Nuovi saggi critici

67 La Rochefoucauld: *Riflessioni, ovvero Massime e Sentenze*
87 Le tavole dell'*Encyclopédie*
103 Chateaubriand: *Vita di Rancé*
118 Proust e i nomi

p. 132 Flaubert e la frase
141 Da dove incominciare?
152 Fromentin: *Dominique*
166 Pierre Loti: *Aziyadé*

183 *Nota ai testi*

IL GRADO ZERO DELLA SCRITTURA

Introduzione

Hébert non iniziava mai un numero del «Père Duchêne»[1] senza infilarci dentro qualche «canchero!» e qualche «va' in malora!» Queste imprecazioni non significavano niente, ma segnalavano. Che cosa? Tutta una situazione rivoluzionaria. Ecco dunque l'esempio di una scrittura la cui funzione non è piú soltanto quella di comunicare o esprimere, ma anche d'imporre un al di là del linguaggio che è al tempo stesso la Storia e la posizione che vi si assume.

Non esiste linguaggio scritto senza ostentazione, e ciò che è vero per il «Père Duchêne» è vero anche per la Letteratura. Anche la Letteratura deve segnalare qualche cosa, diverso dal suo contenuto e dalla sua forma individuale, che è la sua propria chiusura e attraverso la quale, appunto, essa s'impone come Letteratura. Di qui, un insieme di determinati segni senza alcun rapporto con l'idea, la lingua e lo stile, destinati a definire nello spessore di tutti i modi di espressione possibili la solitudine d'un linguaggio rituale. Questo ordine sacrale dei Segni scritti fissa la Letteratura come un'istituzione e tende chiaramente ad astrarla dalla Storia, dal momento che nessuna clausura è possibile senza un'idea di perennità. Ora, la Storia agisce con maggiore chiarezza proprio dove è rifiutata; è quindi possibile tracciare una storia del linguaggio letterario, che non è la storia della lingua né quella degli stili,

[1] [Jacques-René Hébert (1757-94), giornalista e uomo politico. Nel 1790 diede vita al «Père Duchêne», che fu uno dei principali fogli di propaganda rivoluzionaria].

ma semplicemente la storia dei Segni della Letteratura, e si può essere certi che questa storia della forma mette in evidenza a suo modo (che fra l'altro non è il meno chiaro), il suo legame con la Storia profonda.

Si tratta, beninteso, d'un legame la cui forma può variare con la Storia stessa; non è necessario ricorrere a un determinismo diretto per sentire la Storia presente in un destino delle scritture; questa specie di fronte funzionale che trascina con sé gli eventi, le situazioni e le idee nel corso del tempo storico, propone qui non tanto gli effetti quanto i limiti d'una scelta. La Storia è dunque davanti allo scrittore come l'avvento di un'opzione necessaria tra diverse morali del linguaggio; essa lo obbliga a *significare* la Letteratura secondo possibili che egli non padroneggia. Si vedrà, per esempio, che l'unità ideologica della borghesia ha prodotto una scrittura unica, e che in epoca borghese (vale a dire in epoca classicistica e romantica) la forma non poteva essere divisa, dato che la coscienza non lo era; e che, viceversa dal momento in cui lo scrittore ha cessato di essere un testimone dell'universale ed è diventato una coscienza infelice (verso il 1850), il suo primo gesto è stato quello di scegliere l'impegno della sua forma, sia accettando, sia rifiutando la scrittura del suo passato. La scrittura classicistica è dunque esplosa e tutta la Letteratura, da Flaubert a oggi, è diventata una problematica del linguaggio.

È appunto in quel momento che la Letteratura (la parola è nata poco tempo prima) è stata definitivamente consacrata come oggetto. L'arte classica non poteva sentirsi come un linguaggio perché *era* linguaggio, vale a dire trasparenza, circolazione senza sedimento, concorso ideale di uno Spirito universale e di un segno decorativo senza spessore e senza responsabilità; la chiusura di quel linguaggio era sociale e non connaturata. È noto che verso la fine del XVIII secolo, questa trasparenza comincia a intorbidirsi, la forma letteraria sviluppa un nuovo potere, indipendente dalla sua economia e dalla sua eufemia; essa affascina, disorienta, ha un peso; la Letteratura non è piú intesa come un modo di circolazione socialmente privilegiato, bensí come un linguaggio compatto, profondo, pieno di segreti, offerto come sogno e allo stesso tempo come minaccia.

La cosa importante è che d'ora innanzi la forma letteraria potrà provocare i sentimenti esistenziali che sono connessi al vuoto di qualsiasi oggetto: senso dell'insolito, familiarità, disgusto, compiacimento, consumo, uccisione. Da cent'anni a questa parte, ogni scrittura è quindi un esercizio di familiarizzazione o di ripulsa nei confronti di questa Forma-Oggetto che lo scrittore fatalmente trova sulla sua strada, che egli deve considerare, affrontare, accettare, e che non può mai distruggere senza distruggere anche se stesso come scrittore. La Forma sta sospesa davanti allo sguardo come un oggetto. Qualunque cosa si faccia, essa è uno scandalo: se è mirabile, appare fuori moda; se è anarchica, è asociale; se è particolare rispetto all'epoca o agli uomini, essa è sempre e comunque solitudine.

Per tutto il XIX secolo si è assistito al progredire di questo drammatico fenomeno di concrezione. In Chateaubriand è ancora semplicemente un sottile sedimento, il peso lieve di un'euforia del linguaggio, una sorta di narcisismo in cui la scrittura si differenzia appena dalla sua funzione strumentale e non fa che guardare se stessa. Con l'introduzione di un valore-lavoro, Flaubert – per limitarci qui a ricordare solo i momenti tipici di tale processo – ha fondato definitivamente la Letteratura come oggetto: la forma è diventata l'ultimo elemento di una «fabbricazione», proprio come un vaso o un gioiello (il che vuol dire che la fabbricazione è stata «significata», che cioè è stata per la prima volta offerta come spettacolo e che è stata imposta). Infine, Mallarmé ha portato a termine questa costruzione della Letteratura-Oggetto attraverso l'atto estremo di tutte le oggettivazioni: l'uccisione; è noto infatti che tutto lo sforzo di Mallarmé è volto a una distruzione del linguaggio, di cui in un certo senso la Letteratura non sarebbe altro che il cadavere.

Partita da un nulla in cui il pensiero pareva levarsi felicemente sullo scenario delle parole, la scrittura è cosí passata attraverso tutti gli stadi di una solidificazione progressiva: dapprima oggetto di uno sguardo, poi di un fare

e infine di un omicidio, essa vive oggi un'ultima trasformazione: l'assenza. In quelle scritture neutre, qui chiamate «il grado zero della scrittura», si può facilmente discernere la mozione stessa d'una negazione e l'incapacità di realizzarla in uno spazio di tempo, come se la Letteratura, che da un secolo a questa parte tende a tramutare la sua fisionomia in una fòrma priva di retaggio, non trovasse piú la purezza altro che nell'assenza di qualsiasi segno, proponendo alla fin fine la realizzazione di questo sogno orfeico: uno scrittore senza Letteratura. La scrittura bianca, quella di Camus, di Blanchot o di Cayrol per esempio, o la scrittura parlata di Queneau, costituiscono l'ultimo episodio di una Passione della scrittura che segue passo passo le lacerazioni della coscienza borghese.

Ciò che s'intende fare qui, è delineare questo rapporto; è affermare l'esistenza di una realtà formale indipendente dalla lingua e dallo stile; è cercare di mostrare che questa terza dimensione della Forma lega anch'essa, non senza un tragico corollario, lo scrittore alla sua società; e, infine, è far risaltare che non vi è Letteratura senza una Morale del linguaggio. I limiti materiali del presente saggio (di cui alcune pagine apparvero nel 1947 e nel 1950 su «Combat») indicano a sufficienza che si tratta solo di un'introduzione a quella che potrebbe essere una Storia della Scrittura.

Parte prima

Che cos'è la scrittura?

Come si sa, la lingua è un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca. Questo vuol dire che la lingua è come una Natura che passa interamente attraverso la parola dello scrittore senza tuttavia darle alcuna forma, senza nemmeno nutrirla: essa è come un cerchio astratto di determinate verità; soltanto al di fuori di esso comincia a depositarsi la densità di un verbo solitario. Essa racchiude tutta la creazione letteraria pressappoco come il cielo, il suolo e la loro congiunzione rappresentano per l'uomo un *habitat* familiare. E assai piú che una riserva di materiali essa è un orizzonte, cioè un limite e un punto di sosta insieme, in una parola la distesa rassicurante di un'economia. Lo scrittore non vi attinge letteralmente niente: la lingua per lui è semmai una specie di linea la cui trasgressione potrebbe designare una *metanatura* del linguaggio: essa è l'area di un'azione, la definizione e l'attesa di un possibile. Essa non è il luogo di un impegno sociale, ma solo un riflesso senza scelta, la proprietà indivisa degli uomini e non degli scrittori; essa resta al di fuori del rituale delle Lettere; è un oggetto sociale per definizione, non per elezione. Nessuno può, senza preparativi, inserire la propria libertà di scrittore nell'opacità della lingua, perché attraverso la lingua è la Storia intera che prende consistenza, completa e unita come una Natura. Sicché per lo scrittore la lingua è solo un orizzonte umano che instaura sullo sfondo una certa *familiarità*, del resto assolutamente negativa; dire che Camus e Queneau parlano la stessa lingua significa sottintendere, mediante un'operazione dif-

ferenziale, tutte le lingue arcaiche o futuristiche che essi non parlano: sospesa tra forme abolite e forme sconosciute, la lingua dello scrittore è piú un limite estremo che un supporto; è il luogo geometrico di tutto quello che egli non potrebbe dire senza perdere, quale Orfeo che si volta indietro, la stabile significazione del suo movimento e il gesto essenziale della sua sociabilità.

La lingua è dunque al di qua della Letteratura. Lo stile è quasi al di là: le immagini, il lessico, il fraseggiare di uno scrittore, nascono dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco diventano gli automatismi stessi della sua arte. Cosí, sotto il nome di stile, si forma un linguaggio autarchico che attinge solo nella mitologia personale e segreta dell'autore, in quello stadio ipofisico dell'espressione in cui si forma la prima coppia di parole e di cose, in cui si fissano una volta per tutte i grandi temi verbali della sua esistenza. Qualunque sia il suo grado di raffinatezza, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo: è una forma senza uno scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. I suoi riferimenti sono al livello di una biologia o di un passato, non di una Storia: è la «cosa» dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine. Indifferente e trasparente in relazione alla società, atteggiamento chiuso dell'individuo, lo stile non è affatto il risultato di una scelta, di una riflessione sulla Letteratura. Esso è la parte privata del rituale, si leva dalle profondità mitiche dello scrittore e si espande indipendentemente dalla sua responsabilità. È la voce decorativa di una carne sconosciuta e segreta; funziona come una Necessità, quasi che, in questa specie di crescita floreale, lo stile fosse solo il termine di una metamorfosi, cieca e ostinata, la parte di un infralinguaggio che si elabora al limite della carne e del mondo. Lo stile è propriamente un fenomeno di ordine germinativo, è la trasmutazione di un Umore. Cosí le allusioni dello stile si diramano in profondità; la Parola ha invece una struttura orizzontale, i suoi segreti sono sulla stessa linea dei suoi termini, e ciò che essa nasconde è svelato proprio dalla durata della sua continuità; nella Parola tutto è offerto, destinato a un'usura immediata, e il

verbo, il silenzio e il loro movimento sono trascinati verso un senso abolito: è un *transfert* senza traccia e senza ritardo. Lo stile, al contrario, ha solo una dimensione verticale, affonda nel ricordo circoscritto dell'individuo, compone la sua opacità a partire da una certa esperienza della materia; lo stile non è mai altro che metafora, cioè equazione tra l'intenzione letteraria e la struttura fisica dell'autore (e si ricordi che la struttura è il deposito di una durata). Lo stile è quindi sempre un segreto; ma il versante silenzioso del suo riferimento non dipende dalla natura mobile e continuamente differibile del linguaggio; il suo segreto è un ricordo racchiuso nel corpo dello scrittore; la virtú allusiva dello stile non è un fenomeno di velocità, come nella parola, dove ciò che non è detto resta ugualmente una supplenza del linguaggio, ma un fenomeno di densità, perché ciò che ha precisa e profonda consistenza sotto lo stile, raccolto con rigidezza o tenerezza nelle sue figure, sono i frammenti di una realtà assolutamente estranea al linguaggio. Il miracolo di questa trasmutazione fa dello stile una sorta di operazione meta-letteraria, che innalza l'uomo alle soglie della potenza assoluta e della magia. Per la sua origine biologica, lo stile si situa al di fuori dell'arte, cioè al di fuori del patto che lega lo scrittore alla società. È perciò possibile che un autore preferisca la sicurezza dell'arte alla solitudine dello stile. Il tipico scrittore senza stile è Gide, la cui «maniera» artigianale sfrutta il gusto moderno per un certo *ethos* classico, esattamente come Saint-Saëns ha rifatto Bach, o Poulenc Schubert. All'estremo opposto, la poesia moderna – quella di Hugo, di Rimbaud o di Char – è satura di stile ed è *arte* solo in rapporto a un'intenzione di Poesia. Proprio l'autorità dello stile, quale legame assolutamente libero del linguaggio e del suo equivalente fisico, impone lo scrittore come una Freschezza al di sopra della Storia.

Per lo scrittore, l'orizzonte della lingua e la verticalità dello stile delineano dunque una natura, in quanto egli non può scegliere né l'uno né l'altra. La lingua funziona come una negatività, è il limite iniziale del possibile, men-

tre lo stile è una Necessità che lega l'umore dello scrittore al suo linguaggio. Là egli trova la familiarità della Storia, qui quella del proprio passato. In ambedue i casi si tratta proprio di una natura, cioè di un insieme familiare e coerente di gesti, dove l'energia è solo di ordine operativo, impiegata qui a decifrare, là a trasformare, ma mai a giudicare o ad attestare una scelta.

Ora, ogni Forma è anche Valore; per questo tra lingua e stile c'è posto per un'altra realtà formale: la scrittura. In qualsiasi forma letteraria vi è la scelta generale di un tono, di un *ethos* se si vuole, ed è appunto qui che lo scrittore s'individualizza con chiarezza perché è qui che egli s'impegna. Lingua e stile sono concetti antecedenti a qualsiasi problematica del linguaggio, lingua e stile sono il prodotto naturale del Tempo e dell'individuo biologico; ma l'identità formale dello scrittore prende veramente corpo solo al di fuori dell'instaurazione delle regole di grammatica e delle costanti dello stile, là dove il testo nella sua interezza dapprima concentrato e racchiuso in una natura linguistica perfettamente innocente, è destinato a diventare finalmente un segno totale, la scelta di un comportamento umano, l'affermazione di un Bene determinato, introducendo cosí lo scrittore nell'evidenza e nella comunicazione di una felicità o di un malessere, e legando la forma al tempo stesso normale e particolare della sua parola alla vasta Storia degli altri. Lingua e stile sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società, è il linguaggio letterario trasformato dalla sua destinazione sociale, è la forma colta nella sua intenzione umana e legata cosí alle grandi crisi della Storia. Per esempio, Mérimée e Fénelon sono divisi da fenomeni di lingua e da particolarità di stile, e tuttavia adottano un linguaggio carico di una stessa intenzionalità, fanno riferimento a una stessa idea della forma e del contenuto, accettano uno stesso ordine di convenzioni, sono al centro degli stessi riflessi tecnici, impiegano con gli stessi gesti, a un secolo e mezzo di distanza, uno strumento identico, senza dubbio un po' modificato nel suo aspetto ma non nella sua situazione né

nel suo uso: in poche parole, essi hanno la stessa scrittura. Al contrario, quasi contemporanei, Mérimée e Lautréamont, Mallarmé e Céline, Gide e Queneau, Claudel e Camus, che hanno parlato o parlano la nostra lingua a un medesimo stadio storico, usano scritture profondamente diverse; tutto le divide: il tono, il fraseggiare, il fine, la morale, il carattere del loro discorso, sicché la comunanza di epoca o di lingua è ben poca cosa di fronte a scritture cosí contrapposte e cosí ben definite dalla loro stessa contrapposizione.

Queste scritture sono in effetti diverse ma paragonabili, perché sono il risultato di un identico movimento, che è la riflessione dello scrittore sulla funzione sociale della propria forma, e sulla responsabilità che egli assume scegliendola. Al centro della problematica letteraria che comincia solo con essa, la scrittura è dunque essenzialmente la morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio. Ma quest'area sociale non è affatto quella di un effettivo consumo. Non si tratta di scegliere il gruppo sociale per cui scrivere: lo scrittore sa bene che, salvo a prevedere una Rivoluzione, ciò può essere unicamente per la stessa società. La sua è una scelta di coscienza, non d'efficacia. La sua scrittura è un modo di pensare la Letteratura, non di divulgarla. O meglio ancora: appunto perché non può modificare neanche minimamente i dati obbiettivi del consumo letterario (anche se ne ha coscienza, questi dati puramente storici gli sfuggono), lo scrittore riconduce deliberatamente l'esigenza di un linguaggio libero alle sorgenti di questo linguaggio e non già al termine della sua commerciabilità. La scrittura è quindi una realtà ambigua: da una parte, essa nasce incontestabilmente da un confronto tra lo scrittore e la società, dall'altra, da questa finalità sociale, mediante una sorta di tragico *transfert*, essa rinvia lo scrittore alle sorgenti strumentali della sua creazione. Nell'impossibilità di fornirgli un linguaggio liberamente consumato, la Storia gli propone l'esigenza di un linguaggio liberamente prodotto.

Perciò la scelta, prima, e poi la responsabilità di una scrittura designano una Libertà, ma questa Libertà ha

diversi confini nei diversi momenti della Storia. Allo scrittore non è concesso scegliere la propria scrittura come in un arsenale intemporale delle forme letterarie. Le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della Tradizione: c'è una Storia della Scrittura, ma questa Storia ha due aspetti: nel momento stesso in cui la Storia generale propone – o impone – una nuova problematica del linguaggio letterario, la scrittura resta ancora piena del ricordo dei suoi precedenti usi, perché il linguaggio non è mai innocente: le parole hanno una seconda memoria che si prolunga misteriosamente in mezzo ai nuovi significati. La scrittura è precisamente questo compromesso tra una libertà e un ricordo, è quella libertà piena di ricordi che non è libertà se non nell'attimo della scelta, ma già non piú nella sua durata. Io oggi posso senza dubbio scegliermi tale o talaltra scrittura e in questo gesto affermare la mia libertà, aspirare a una freschezza o a una tradizione, ma io non posso già piú svilupparla in una durata senza diventare, a poco a poco, prigioniero delle parole altrui e addirittura delle mie. Un residuo ostinato, derivato da tutte le scritture precedenti e dallo stesso passato della mia propria scrittura, copre l'attuale voce delle mie parole. Ogni traccia scritta precipita come un elemento chimico dapprima trasparente, neutro e anodino, nel quale la sola durata fa a poco a poco apparire tutto un passato in sospensione, tutta una crittografia sempre piú densa.

Come Libertà, la scrittura è dunque appena un momento. Ma questo momento è tra i piú espliciti della Storia, poiché la Storia è sempre prima di tutto una scelta e i limiti di questa scelta. Ed è perché la scrittura deriva da un gesto significativo dello scrittore, che la Storia ne affiora molto piú sensibilmente che da qualsiasi altro settore della Letteratura. L'unità della scrittura classica, omogenea per secoli, la pluralità delle scritture moderne, moltiplicatesi da cento anni a questa parte fino al limite del fatto letterario, questa specie di esplosione della scrittura francese corrisponde effettivamente a una grande crisi della Storia totale, visibile in modo molto piú confuso nella Storia letteraria propriamente detta. Ciò che differenzia il «pensiero» di un Balzac da quello di un Flaubert è una variazione di scuola; ciò che contrappone le loro scritture è una rottura essenziale, proprio nel momento in cui due strutture economiche fanno da cerniera, implicando nella loro articolazione mutamenti decisivi di mentalità e di coscienza.

Scritture politiche

Tutte le scritture presentano un carattere di chiusura che è estraneo al linguaggio parlato. La scrittura non è affatto uno strumento di comunicazione, non è una via aperta attraverso cui dovrebbe passare soltanto un'intenzione di linguaggio. Tutto un disordine fluisce nella parola e le dà quel movimento divorante che la mantiene in stato di eterna dilazione. Viceversa, la scrittura è un linguaggio consolidato che vive in se stesso e non ha affatto il compito di affidare alla propria durata una sequela mobile di approssimazioni, ma al contrario di imporre, mediante l'unità e l'ombra dei suoi segni, l'immagine di una parola costruita assai prima di essere inventata. Ciò che contrappone la scrittura alla parola è che la prima *appare* sempre simbolica, introversa, volta ostensibilmente dalla parte d'un versante segreto del linguaggio, mentre la seconda non è che una durata di segni vuoti di cui solo il movimento è significativo. Tutto il linguaggio parlato consiste in questa usura delle espressioni, in questa schiuma portata sempre piú lontano, e c'è *parola* solo là dove il linguaggio funziona con evidenza come una forza che elimini solo la punta mobile delle espressioni; la scrittura, invece, è sempre radicata in un al di là del linguaggio, si sviluppa come un germe e non come una linea, manifesta un'essenza e minaccia un segreto, è una contro-comunicazione, intimidisce. Si troverà dunque in ogni scrittura l'ambiguità di un oggetto che è insieme linguaggio e coercizione: in fondo alla scrittura c'è una «circostanza» estranea al linguaggio, c'è come lo sguardo di un'intenzione che non è già piú quella del linguaggio. Questo sguardo può benissimo es-

sere una passione del linguaggio, come nella scrittura letteraria; esso può essere anche la minaccia di una penalità, come nelle scritture politiche: la scrittura ha in questo caso il compito di congiungere in un sol tratto la realtà degli atti e l'idealità dei fini. È per questo che il potere, o l'ombra del potere, finiscono sempre per istituire una scrittura assiologica in cui il percorso che di solito separa il fatto dal valore è soppresso nello spazio stesso del termine, dato contemporaneamente come descrizione e come giudizio. La parola diventa un alibi (cioè un altrove e una giustificazione). Ciò è vero per le scritture letterarie dove l'unità dei segni è attratta contemporaneamente da zone di infra o di ultra-linguaggio; e lo è ancor piú per le scritture politiche, dove l'alibi del linguaggio è nello stesso tempo glorificazione e intimidazione: in effetti, sono il potere o la lotta che producono i tipi piú puri di scrittura.

Vedremo piú avanti che la scrittura classica manifestava cerimonialmente l'inserimento dello scrittore in una società politica particolare e che parlare come Vaugelas, volle dire prima di tutto rifarsi all'esercizio del potere. Se la Rivoluzione non ha modificato le norme di questa scrittura, in quanto l'elemento pensante restava tutto sommato lo stesso e passava soltanto dal potere intellettuale a quello politico, le condizioni eccezionali della lotta hanno però prodotto proprio in seno alla grande Forma classica una scrittura prettamente rivoluzionaria, non per la sua struttura, piú accademica che mai, ma per la sua chiusura e per le sue corrispondenze, dato che l'esercizio del linguaggio era allora legato, come non si era ancora mai dato nella Storia, al sangue versato. I rivoluzionari non avevano alcuna ragione di voler modificare la scrittura classica: essi non pensavano affatto a mettere in causa la natura dell'uomo, ancor meno il suo linguaggio, e uno «strumento» ereditato da Voltaire, da Rousseau o da Vauvenargues, non poteva ai loro occhi risultare compromesso. Ciò che ha formato l'identità della scrittura rivoluzionaria è la singolarità delle situazioni storiche. Baudelaire ha parlato da qualche parte della «verità enfatica del gesto nelle grandi circostanze della vita». La Rivoluzione fu per eccellenza una di quelle grandi circostanze in cui la verità,

per il sangue che costa, diventa cosí grave che richiede, per esprimersi, le forme proprie dell'amplificazione teatrale. La scrittura rivoluzionaria fu quel gesto enfatico che solo poteva far seguito alla forca quotidiana. Ciò che oggi sembra ampollosità allora non era altro che la misura della realtà. Quella scrittura, che ha in sé tutti i segni dell'inflazione, fu una scrittura esatta: mai linguaggio fu piú inverosimile e meno impostore. Questa enfasi non era soltanto la forma modellata sul dramma; ne era anche la coscienza. Senza quel paludamento stravagante proprio di tutti i grandi rivoluzionari, che permetteva al girondino Guadet, arrestato a Saint-Émilion, di dichiarare senz'ombra di ridicolo perché andava a morire: «Sí, sono Guadet. Boia, fa il tuo dovere. Porta la mia testa ai tiranni della patria. Li ha fatti sempre impallidire: mozzata, li farà impallidire ancor piú», la Rivoluzione non avrebbe potuto essere quell'avvenimento mitico che ha fecondato la Storia e ogni idea futura di Rivoluzione. La scrittura rivoluzionaria fu in qualche modo l'entelechia della leggenda rivoluzionaria: essa intimidiva e imponeva una consacrazione civica del Sangue.

La scrittura marxista è tutt'altra cosa. Qui la chiusura della forma non proviene da un'amplificazione retorica né da un'enfasi dell'eloquio, ma ha un lessico particolare e funzionale come un vocabolario tecnico; perfino le metafore vi sono rigidamente codificate. La scrittura francese rivoluzionaria fondava sempre un diritto di sangue o una giustificazione morale; all'origine, la scrittura marxista è data come un linguaggio della conoscenza; qui la scrittura è univoca perché è destinata a mantenere la coesione di una Natura, e ciò che le permette di imporre una stabilità delle spiegazioni e una permanenza di metodo è proprio la sua identità lessicale. Solo al termine del suo linguaggio il marxismo raggiunge comportamenti puramente politici. Quanto la scrittura francese rivoluzionaria è enfatica tanto la scrittura marxista è litotica, perché in essa ogni parola è ridotta a esiguo riferimento all'insieme dei principî che la sostengono in maniera inconfessata. Per esempio la

parola «implicare», frequente nella scrittura marxista, non vi ha il senso neutro del dizionario; essa fa sempre allusione a un preciso processo storico, è come un segno algebrico che rappresenti tutta una parentesi di postulati precedenti.

Legata a un'azione, la scrittura marxista è diventata rapidamente, in effetti, un linguaggio del valore. Questo carattere già visibile in Marx, la cui scrittura resta però in generale esplicativa, ha invaso completamente la scrittura staliniana trionfante. Certe nozioni formalmente identiche e che il vocabolario neutro non designerebbe due volte, sono scisse dal valore e ogni versante raggiunge un nome diverso: per esempio, «cosmopolitismo» è il nome negativo di «internazionalismo» (già in Marx). Nell'universo staliniano, dove la *definizione*, cioè la separazione del Bene e del Male, occupa ormai tutto il linguaggio, non ci sono piú parole senza valore e la funzione della scrittura finisce per essere l'economia di un processo: non c'è piú alcuna dilazione tra la denominazione e il giudizio, e la chiusura del linguaggio è perfetta, perché alla fine un valore è dato come spiegazione di un altro valore. Per esempio, si dirà che un criminale ha svolto un'attività nociva agli interessi dello Stato; il che equivale a dire che un criminale è colui che commette un crimine. Si tratta, è evidente, di una vera e propria tautologia, procedimento costante della scrittura staliniana. In effetti, la scrittura staliniana non mira piú a stabilire una spiegazione marxista dei fatti, o una razionalità rivoluzionaria delle azioni, ma a dare il reale sotto la sua forma già giudicata, imponendo una lettura immediata delle condanne: il contenuto oggettivo del termine «deviazionista» è di ordine penale. Se due deviazionisti si riuniscono diventano dei «frazionisti», e ciò non corrisponde a una colpa obiettivamente diversa, ma a un aggravamento della penalità. Si può distinguere una scrittura propriamente marxista (quella di Marx e di Lenin) e una scrittura dello stalinismo trionfante (quella delle democrazie popolari); c'è anche certamente una scrittura trotskista e una scrittura tatticistica, che è quella, per esempio, del comunismo francese (sostituzione di «popolo», poi di «brava gente» a «classe operaia»;

voluta ambiguità dei termini tipo «democrazia», «libertà», «pace», ecc.).

Non v'è dubbio che ogni regime possiede la sua scrittura, la cui storia è ancora da fare. Essendo la forma vistosamente impegnata del linguaggio, la scrittura contiene, in una preziosa ambiguità, sia l'essere che l'apparenza del potere, ciò che esso è e ciò che vorrebbe farsi credere: una storia delle scritture politiche potrebbe dunque costituire la migliore fenomenologia sociale. Per esempio, la Restaurazione ha elaborato una scrittura di classe, grazie alla quale la repressione era immediatamente interpretata come una condanna scaturita spontaneamente dalla «Natura» classica: gli operai impegnati in azioni rivendicative erano sempre degli «individui», i crumiri, dei «tranquilli operai», e la servilità dei giudici diventava la «paterna vigilanza dei magistrati» (ai giorni nostri, mediante un procedimento analogo, il gollismo chiama «separatisti» i comunisti). È evidente che qui la scrittura funziona come una buona coscienza e che essa ha per missione di far coincidere in modo fraudolento l'origine del fatto e la sua piú lontana trasformazione, dando alla giustificazione dell'azione la garanzia della sua realtà. Questo genere di scrittura è del resto proprio a tutti i regimi autoritari; è ciò che si potrebbe chiamare scrittura poliziesca: per esempio è noto il contenuto eternamente repressivo della parola «Ordine».

Lo sconfinare dei fatti politici e sociali nel campo di coscienza delle Lettere, ha prodotto un nuovo tipo di scrittore, lo scrittore ideologico, situato a metà strada tra il militante e lo scrittore vero e proprio, che ha del primo l'immagine ideale dell'uomo impegnato e del secondo l'idea che l'opera scritta è un atto autonomo. Nel momento in cui l'intellettuale si sostituisce allo scrittore, nelle riviste e nei saggi nasce una scrittura militante pienamente affrancata dallo stile e che è come un linguaggio professionale della «presenza». In questa scrittura, le sfumature abbondano. Nessuno potrà negare per esempio che esiste una scrittura «Esprit» o una scrittura «Temps

modernes». Carattere comune di queste scritture intellettuali è che il linguaggio tende a trasformarsi da luogo privilegiato a segno sufficiente dell'impegno ideologico. Raggiungere un linguaggio chiuso dalla spinta di tutti coloro che non lo parlano vuol dire ostentare il movimento stesso di una scelta, se non sostenere questa scelta; la scrittura diventa in questo caso come una firma che noi poniamo in calce a una dichiarazione collettiva (che del resto non siamo stati noi a redigere). Cosí, adottare una scrittura – si potrebbe dire meglio, far propria una scrittura –, è fare la sintesi di tutte le premesse della scelta, è dare come acquisite le ragioni di tale scelta. Ogni scrittura intellettuale è dunque il primo «salto dell'intelletto». Mentre il linguaggio idealmente libero non potrebbe mai descrivere la mia personalità e lascerebbe ignorare tutto della mia storia e della mia libertà, la scrittura a cui mi affido è già tutta istituzione; essa scopre il mio passato e la mia scelta, mi dà una storia, palesa la mia situazione, mi impegna senza che io lo debba dire. La Forma diventa cosí piú che mai un oggetto autonomo, destinato a indicare una proprietà collettiva e protetta, e questo oggetto ha un valore di risparmio, funziona come segnale economico grazie al quale lo scrittore ideologico impone costantemente la sua conversione senza mai rintracciarne la storia.

Questa duplicità delle scritture intellettuali odierne è accentuata dal fatto che, malgrado gli sforzi dell'epoca, la Letteratura non ha potuto essere interamente liquidata: essa costituisce un orizzonte verbale tuttora prestigioso. L'intellettuale è ancora soltanto uno scrittore mal trasformato, e a meno di autodistruggersi e diventare per sempre un militante che non scrive piú (alcuni l'hanno fatto, dimenticati per definizione) non può far altro che ritornare alla suggestione di scritture precedenti, trasmesse a partire dalla Letteratura come strumento intatto e fuori moda. Dunque queste scritture intellettuali sono instabili, rimangono letterarie nella misura in cui sono impotenti e sono politiche solo per via della loro ossessione dell'impegno. In breve, si tratta ancora di scritture etiche, in cui la coscienza dello scrittore ideologico (non osiamo piú dire

dello scrittore) trova l'immagine confortante di una salvezza collettiva.

Ma, come nello stato attuale della Storia ogni scrittura politica può solo confermare un mondo poliziesco, cosí ogni scrittura intellettuale può solo istituire una para-letteratura che non osa piú dire il suo nome. L'*impasse* di queste scritture è dunque insormontabile, esse rinviano necessariamente a una complicità o a un'impotenza, cioè, in ogni caso, a un'alienazione.

La scrittura del Romanzo

Romanzo e Storia sono stati in stretto rapporto proprio nel secolo che ha visto la loro piú grande fioritura. Il loro profondo legame, ciò che dovrebbe permettere di capire al tempo stesso Balzac e Michelet, è in ambedue la costruzione di un universo autarchico, capace di fabbricarsi le proprie dimensioni e i propri limiti, e disporvi il proprio Tempo, Spazio, popolazione, la propria collezione di oggetti e i propri miti.

Questa sfericità delle grandi opere del XIX secolo ha trovato la sua espressione nei lunghi recitativi del Romanzo e della Storia, simili a proiezioni piane in un mondo curvo e corrente, di cui il romanzo d'appendice, nato allora, presenta nelle sue volute un'immagine degradata. E tuttavia la forma narrativa non è necessariamente una legge del genere letterario. Un'intera epoca ha potuto concepire romanzi epistolari, per esempio; e un'altra può fare Storia attraverso le analisi. Il Racconto come forma estensibile al Romanzo e insieme alla Storia, resta perciò, in generale, proprio la scelta o l'espressione di un momento storico.

Espunto dal linguaggio parlato, il passato remoto, pietra angolare del Racconto, designa sempre un'intenzione artistica; fa parte di un rituale delle Belle Lettere. Esso non ha piú il compito di esprimere un tempo. Il suo ruolo è di riportare la realtà a un punto, e di astrarre dalla molteplicità dei tempi vissuti e sovrapposti un atto verbale puro, libero dalle radici esistenziali dell'esperienza e

orientato verso un legame logico con altre azioni, altri processi, un movimento generale dell'universo: esso mira a mantenere una gerarchia nell'impero dei fatti. Nella sua forma di passato remoto, il verbo fa implicitamente parte di una catena di cause, partecipa a un insieme di azioni solidali e orientate; funziona come il segno algebrico di un'intenzione; reggendo l'equivoco tra temporalità e causalità, richiede uno svolgimento, cioè un'intelligenza del Racconto. Per questo esso è lo strumento ideale di tutte le costruzioni dell'universo; è il tempo fittizio delle cosmogonie, dei miti, delle Storie e dei Romanzi. Esso presuppone un mondo costruito, elaborato, distaccato, ridotto a linee significative, e non un mondo buttato là, esibito, offerto. Dietro il passato remoto si nasconde sempre un demiurgo, dio o narratore; il mondo non è inspiegabile quando lo si narra, ciascuno dei suoi accidenti è circostanziato, e il passato remoto è precisamente quel segno di operazione mediante il quale il narratore riconduce le divergenze della realtà a un verbo esile e puro, senza densità, né volume o estensione, la cui sola funzione è di congiungere il piú rapidamente possibile una causa e un fine. Quando lo storico afferma che il duca di Guisa morí il 23 dicembre 1588, o quando il romanziere racconta che la marchesa uscí alle cinque, queste azioni emergono da un passato senza spessore; libere dalla concitazione dell'esistenza, esse hanno la stabilità e il contorno di un'algebra, sono un ricordo, ma un ricordo utile, il cui interesse ha molto piú valore che non la sua durata.

Il passato remoto è dunque in fondo l'espressione di un ordine e conseguentemente di un'euforia. Esso fa sí che la realtà non sia né misteriosa né assurda, ma chiara, quasi familiare; raccolta ogni momento e contenuta nella mano di un creatore, essa subisce l'ingegnosa pressione della sua libertà. Per tutti i grandi narratori del XIX secolo, il mondo può essere patetico, ma non è abbandonato, perché è sempre un insieme di rapporti coerenti, perché non c'è sovrapposizione dei fatti scritti, perché chi lo racconta ha il potere di rifiutare l'opacità e la solitudine delle esistenze che lo compongono, perché in ogni frase può dare testimonianza di una comunicazione e di una gerarchia delle

azioni, perché in poche parole queste azioni si possono in definitiva ridurre a segni.

Il passato narrativo fa dunque parte di un sistema di sicurezza delle Belle Lettere. Immagine di un ordine, esso costituisce uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell'uno e la serenità dell'altra. Il passato remoto *significa* una creazione: in altri termini esso la segnala e la impone. Anche se usato nel piú grigio realismo, esso rassicura, perché, grazie ad esso, il verbo esprime un atto chiuso, definito, sostantivato; il Racconto ha un nome, sfugge al pericolo di un linguaggio indeterminato: la realtà si assottiglia e si fa familiare, entra in uno stile, non esula dal linguaggio; la Letteratura resta il valore d'uso di una società resa consapevole del senso di ciò che essa consuma dalla forma stessa delle espressioni. Viceversa, quando il Racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, piú immediate, piú dense e piú vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo) allora la Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza e non del suo significato. Le azioni, staccate dalla Storia, non lo sono piú dai personaggi.

Ci si spiega allora quanto di utile e quanto di intollerabile ha il passato remoto del Romanzo: è una falsità palese; esso delinea il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso. La finalità comune del Romanzo e della Storia narrata è di alienare i fatti: il passato remoto è appunto l'atto di possesso della società sul suo passato e il suo possibile. Esso istituisce una continuità credibile ma la cui illusione salta agli occhi, come il termine ultimo di una dialettica formale che vestisse il fatto irreale delle apparenze successive della verità, poi della falsità conclamata. Ciò va messo in rapporto con una certa mitologia dell'universale, propria della società borghese, di cui il Romanzo è un prodotto caratteristico: dare all'immaginario la garanzia formale del reale, ma lasciare a questo segno l'ambiguità di un oggetto duplice, insieme verosimile e falso, è un'opera-

zione costante di tutta l'arte occidentale, per la quale il falso è pari al vero, e questo non già per agnosticismo o per ambiguità poetica, ma perché si ritiene che il vero contenga un germe di universale, o, se si preferisce, un'essenza capace di fecondare, per semplice riproduzione, ordini differenziati mediante l'allontanamento dal vero o mediante pura finzione. Con un simile procedimento la borghesia trionfante del secolo scorso ha potuto considerare i propri valori come universali e riportare su parti assolutamente eterogenee della propria società tutti i Nomi della propria morale. Questo è precisamente il meccanismo del mito, e il Romanzo – e nel Romanzo il passato remoto – sono oggetti mitologici, che sovrappongono alla loro intuizione immediata il ricorso successivo a una dogmatica, o meglio ancora a una pedagogia, dal momento che si tratta di esprimere un'essenza sotto forma di un artificio. Per cogliere il significato del passato remoto, basta paragonare per esempio l'arte occidentale del romanzo a certa tradizione cinese, in cui l'arte non è altro che la perfezione nell'imitazione del reale; ma là, niente, nessun segno assolutamente deve distinguere l'oggetto naturale da quello artificiale: questa noce di legno non deve suggerirmi, insieme all'immagine di una noce, l'intenzione di indicarmi l'arte che l'ha fatta nascere. Viceversa, questo è appunto ciò che fa la scrittura romanzesca. Essa ha il compito di mettere la maschera, e nello stesso tempo di indicarla.

Questa funzione ambigua del passato remoto, si ritrova in un altro fatto di scrittura: la terza persona del Romanzo. Qualcuno forse ricorda un romanzo di Agatha Christie in cui tutta l'invenzione consisteva nel dissimulare l'assassino sotto la prima persona del racconto. Il lettore cercava l'assassino dietro tutti i vari «egli» dell'intrigo: ma era sotto l'«io». Agatha Christie sapeva perfettamente che di solito nel romanzo l'«io» è testimonio, mentre l'«egli» è attore. Perché? L'«egli» è una convenzione-tipo del romanzo; allo stesso modo del tempo narrativo l'«egli» segnala e completa il fatto romanzesco; senza la terza persona, c'è impotenza a raggiungere il romanzo, o volontà di distruggerlo. L'«egli» manifesta formalmente il mito; ora, almeno in Occidente, come si è visto, non c'è arte che non additi la propria maschera. La terza persona, come il passato remoto, rende dunque questo servizio all'arte del romanzo e fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa.

Meno ambiguo, l'«io» è perciò stesso meno romanzesco: esso è dunque nello stesso tempo la soluzione piú immediata, quando il racconto si mantiene al di qua della convenzione letteraria (l'opera di Proust, per esempio, non vuol essere altro che un'introduzione alla Letteratura), e la piú elaborata, quando l'«io» si situa al di là della convenzione e tenta di distruggerla riportando il racconto alla falsa naturalezza di una confidenza (che è l'aspetto artificioso di certi racconti gidiani). Ugualmente, l'uso dell'«egli» romanzesco impegna due etichette opposte: dal momento che la terza persona del romanzo rappresenta una convenzione indiscussa, essa seduce i piú accademici e i meno tormentati come pure gli altri, i quali alla fin fine giudicano la convenzione necessaria alla freschezza della loro opera. In ogni caso, essa è il segno di un patto chiaro tra la società e l'autore; ma per quest'ultimo è anche il primo strumento per rappresentare il mondo come piú gli piace. Essa è dunque qualcosa di piú che un esperimento letterario: un atto umano che lega la creazione alla Storia o all'esistenza.

In Balzac, per esempio, la molteplicità dei tipi di «egli», tutta quella vasta rete di personaggi trascurabili per il volume del loro corpo, ma notevoli per la durata dei loro atti, svela l'esistenza di un mondo in cui la Storia è il primo elemento dato. L'«egli» balzacchiano non è il termine di una gestazione partita da un «io» trasformato e generalizzato; è l'elemento iniziale e grezzo del romanzo, il materiale e non il frutto della creazione: non c'è una storia balzacchiana anteriore alla storia di ogni terza persona del romanzo balzacchiano. L'«egli» di Balzac è analogo all'«egli» di Cesare: la terza persona realizza qui una sorta di stato algebrico dell'azione, dove l'esistenza ha la

minor parte possibile, a profitto di un legame, di una chiarezza o di una tragicità dei rapporti umani. All'opposto – o in ogni caso anteriormente –, la funzione dell'«egli» nel romanzo può essere quella di esprimere un'esperienza esistenziale. In molti romanzieri moderni, la storia dell'uomo si confonde con la parabola della coniugazione: partito da un «io» che è ancora la forma piú fedele dell'anonimato, l'uomo-autore conquista a poco a poco il diritto alla terza persona, via via che l'esistenza diventa destino, e il soliloquio Romanzo. Qui l'apparizione dell'«egli» non è l'inizio della Storia bensí il termine di uno sforzo che ha potuto dar luogo, liberandola da un mondo personale di umori e di movimenti, a una forma pura, significativa, e perciò subito svanita, grazie allo sfondo perfettamente convenzionale ed esile della terza persona. È questo certamente il percorso esemplare dei primi romanzi di Jean Cayrol. Ma mentre nei classici – ed è noto che per quanto riguarda la scrittura il classicismo arriva fino a Flaubert – l'allontanamento della persona biologica è prova di una corrispondente installazione dell'uomo come essenza, nei romanzieri come Cayrol l'invasione dell'«egli» è una conquista progressiva condotta contro la spessa ombra dell'«io» esistenziale; cosí il Romanzo, identificato mediante i suoi segni piú formali, è un atto di socialità; esso fonda la Letteratura.

Maurice Blanchot ha dimostrato a proposito di Kafka che l'elaborazione del racconto impersonale (è da notare, a proposito di questa espressione, che la «terza persona» è sempre data come un grado negativo della persona) era un atto di fedeltà all'essenza del linguaggio, dato che questo tende naturalmente alla propria distruzione. Si capisce allora come l'«egli» sia una vittoria sull'«io», nella misura in cui esso realizza una condizione che è al tempo stesso piú letteraria e piú distaccata. Tuttavia la vittoria è continuamente compromessa: la convenzione letteraria dell'«egli» è necessaria all'assottigliamento della persona ma rischia a ogni momento di ingombrarla con uno spessore inatteso. La Letteratura è come il fosforo: brilla di piú nel momento in cui tenta di morire. Ma siccome, d'altra parte, essa è un atto che implica necessariamente la durata – soprattutto nel Romanzo –, in ultima analisi non vi è mai Romanzo senza Belle Lettere. La terza persona del Romanzo è quindi uno dei segni piú ossessivi di quella tragicità della scrittura, nata nel secolo scorso, quando, sotto il peso della Storia, la Letteratura si è trovata disgiunta dalla società che la consuma. Tra la terza persona di Balzac e quella di Flaubert, c'è tutto un mondo (quello del 1848): là una Storia aspra nel suo spettacolo, ma coerente e sicura, il trionfo di un ordine; qui un'arte che, per sfuggire alla cattiva coscienza, insiste nella convenzione o tenta di distruggerla con impeto. La modernità comincia con la ricerca di una Letteratura impossibile.

Ritroviamo cosí, nel Romanzo, l'apparato distruttivo e resurrezionale insieme proprio di tutta l'arte moderna. Ciò che si tratta di distruggere è la durata, cioè la connessione ineffabile dell'esistenza: l'ordine, sia quello della continuità poetica o quello dei segni romanzeschi, quello del terrore o quello della verosimiglianza, è un omicidio intenzionale. Ma ciò che riconquista lo scrittore è sempre la durata, perché è impossibile sviluppare una negazione nel tempo, senza elaborare un'arte positiva, un ordine che deve essere nuovamente distrutto. Cosí le piú grandi opere della modernità si fermano il piú a lungo possibile, per una sorta di miracolosa resistenza, alle soglie della Letteratura, in quello stato vestibolare in cui lo spessore della vita è dato, disteso, senza essere ancora tuttavia distrutto dal coronamento di un ordine dei segni; c'è, per esempio, la prima persona di Proust, la cui opera è tutta uno sforzo prolungato e ritardato nella direzione della Letteratura. E c'è Jean Cayrol, il quale accede volutamente al Romanzo solo al termine piú tardo del soliloquio, come se l'atto letterario, supremamente ambiguo, potesse produrre una creazione consacrata dalla società solo nel momento in cui è riuscito a distruggere la densità esistenziale di una durata priva fino a quel momento di significato.

Il Romanzo è una Morte; esso fa della vita un destino, del ricordo un atto utile, e della durata un tempo orientato e significativo. Ma questa trasformazione può compier-

si soltanto sotto gli occhi della società. È la società a imporre il Romanzo, cioè un complesso di segni, come trascendenza e come Storia di una durata. Proprio dunque dall'evidenza della sua intenzione, colta nella chiarezza dei segni narrativi si riconosce il patto che lega, con tutta la solennità propria dell'arte, lo scrittore alla società. Il passato remoto e la terza persona del Romanzo non sono altro che il gesto inevitabile con cui lo scrittore addita la sua maschera. Tutta la Letteratura può dire: «*Larvatus prodeo*», avanzo indicando la mia maschera. Che sia l'esperienza inumana del poeta, il quale si addossa la frattura piú grave, quella del linguaggio sociale, o che sia la menzogna credibile del romanziere, la sincerità ha qui bisogno di segni falsi, ed evidentemente falsi, per durare ed essere consumata. Il prodotto, e alla fine la fonte di questa ambiguità, è la scrittura. Questo linguaggio speciale, il cui uso dà allo scrittore una funzione gloriosa ma controllata, manifesta una sorta di servitú invisibile nei primi passi, che è caratteristica di ogni responsabilità: la scrittura, libera ai suoi esordi, finisce per essere il legame che avvince lo scrittore a una Storia anch'essa incatenata: la società lo marchia con i segni inequivocabili dell'arte al fine di trascinarlo con piú sicurezza nella propria alienazione.

Esiste una scrittura poetica?

In epoche classiche la prosa e la poesia sono delle grandezze, la loro differenza è misurabile; esse non sono né piú né meno lontane di due numeri differenti, contigue come questi, ma diverse proprio per la differenza della loro quantità. Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo piú economico del pensiero, e se chiamo a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione di Jourdain:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$
$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c$$

Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensí di quantità. Essa non attenta dunque all'unità di linguaggio, che è un dogma classico. I modi di parlare vengono dosati diversamente secondo le occasioni sociali: ora prosa o eloquenza, ora poesia o preziosità, tutto un rituale mondano delle *forme di espressione*, ma dappertutto un solo linguaggio, che riflette le categorie eterne dello spirito. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'*arte* (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare. La poesia non è dunque altro che l'equazione decorativa, allusiva o enfatica, di una prosa virtuale che giace in essenza o in potenza entro qualsiasi modo dell'esprimersi. «Poetico», nelle epoche classiche, non designa alcuna e-

stensione, alcun particolare spessore del sentimento, alcuna coerenza, alcun universo diviso, ma solo l'inflessione di una tecnica verbale: quella di «esprimersi» secondo regole piú belle, dunque piú sociali, di quelle della conversazione, cioè *proiettare al di fuori* di un pensiero interiore, scaturito già tutto attrezzato dallo Spirito, una parola socializzata dalla stessa evidenza della sua convenzione.

Si sa che niente resta di questa struttura nella poesia moderna, la poesia che parte, non da Baudelaire, ma da Rimbaud, salvo riprendere su un modulo tradizionale ben collaudato gli imperativi formali della poesia classica: i poeti fanno ormai della loro parola come una Natura chiusa, tale da abbracciare al tempo stesso la funzione e la struttura del linguaggio. Allora la Poesia non è piú una Prosa intessuta di ornamenti o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile e senza retaggio alcuno. Non è piú attributo, ma sostanza, e di conseguenza può benissimo rinunciare ai segni, giacché porta la propria natura in se stessa e non deve far altro che manifestare all'esterno la propria identità: i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità.

Inoltre, i pretesi rapporti del pensiero e del linguaggio sono capovolti; nell'arte classica un pensiero già formato dà vita a una parola che lo «esprime», che lo «traduce». Il pensiero classico è senza durata, la poesia classica ha solo quella che è necessaria al suo congegnarsi tecnico. Nella poetica moderna, al contrario, le parole producono una sorta di continuità formale da cui emana a poco a poco una densità intellettuale o sentimentale impossibile senza di esse; la parola diventa il tempo denso di una gestazione piú spirituale, durante la quale il «pensiero» viene preparato, localizzato a poco a poco dalla casualità delle parole. Questa possibilità verbale, da cui viene a cadere il frutto maturo di un significato, presuppone perciò un tempo poetico che non è piú quello di una «fabbricazione», bensí quello di un'eventuale avventura, l'incontro di un segno e di un'intenzione. La poesia moderna si oppone all'arte classica per una differenza che comprende tutta la struttura del linguaggio, senza lasciare tra queste due poesie alcun altro punto comune che non sia una stessa intenzione sociologica.

L'economia del linguaggio classico (Prosa e Poesia) è relazionale, cioè le parole vi sono astratte il piú possibile a vantaggio dei loro rapporti. In esso nessuna parola è densa di per se stessa: essa è appena il segno di una cosa e, assai piú, lo strumento di un legame. Lungi dall'immergersi in una realtà interiore consustanziale al proprio disegno, essa si estende, appena proferita, verso altre parole, in modo da formare una connessione superficiale di intenzioni. Uno sguardo al linguaggio matematico permetterà forse di capire la natura relazionale della prosa e della poesia classiche: è noto che nella scrittura matematica, non solo ogni quantità è munita di segno, ma anche i rapporti che legano queste quantità sono a loro volta trascritti, con un segno di operazione, di uguaglianza o di differenza; si può dire che tutto il movimento del discorso matematico proviene da una lettura esplicita dei suoi legami. Il linguaggio classico è animato da un movimento analogo, anche se evidentemente meno rigoroso: le sue «parole», neutralizzate, allontanate mediante il ricorso severo a una tradizione che assorbe la loro freschezza sfuggono all'accidente sonoro o semantico che potrebbe concentrare in un punto il sapore del linguaggio e arrestarne il movimento intellettuale a vantaggio di un edonismo mal distribuito. La continuità classica è una successione di elementi la cui densità è uguale, soggetta a una stessa pressione emozionale, inibitrice di ogni tendenza a un significato individuale e come inventato. Lo stesso lessico poetico è un lessico d'uso, non d'invenzione: le immagini assumono carattere particolare nell'insieme, non isolatamente, per consuetudine, non per creazione. La funzione del poeta classico non è dunque di trovare parole nuove, piú dense o piú luminose, bensí di ordinare un antico protocollo, di rifinire la simmetria o la concisione di un rapporto, di portare o ridurre un pensiero al limite esatto di un metro. I concetti classici sono concetti

di rapporti, non di parole: si tratta di un'arte dell'espressione, non dell'invenzione; qui le parole non riproducono, come piú tardi, per una specie di violenta e inattesa altezza, la profondità e la singolarità di un'esperienza; sono ordinate in superficie, secondo le esigenze di un'economia elegante o decorativa. Si resta incantati dalla formulazione che le unisce, non dalla potenza o bellezza loro proprie.

Senza dubbio il linguaggio classico non raggiunge la perfezione funzionale del tessuto matematico: i rapporti non vi sono precisati da segni particolari ma solo da accidenti formali o di costruzione. La natura relazionale del discorso classico nasce proprio dalla contrazione delle parole, dal loro allineamento; usate in un numero limitato di rapporti sempre uguali, le parole del classicismo sono nella direzione di un'algebra: la figura retorica, il *cliché*, sono gli strumenti virtuali di un legame; esse hanno perduto la loro densità a vantaggio di uno stato piú solidale del discorso; operano come valenze chimiche, delineando un'area verbale piena di connessioni simmetriche, di stelle e di nodi da cui scaturiscono nuove intenzioni di significato senza mai il riposo di un atto di meraviglia. Non appena le particelle del discorso classico hanno espresso da sé il loro senso, diventano come veicoli o annunci, trasportando sempre piú lontano un senso che non vuole depositarsi al fondo di una parola, ma estendersi a un gesto totale di intellezione, cioè di comunicazione.

Ora, la distorsione che Hugo ha tentato di far subire al verso alessandrino, cioè al metro piú relazionale di tutti, contiene già tutto l'avvenire della poesia moderna, trattandosi di annientare un'intenzione di rapporti per sostituirle un'esplosione di parole. La poesia moderna, in effetti, poiché bisogna ben opporla alla poesia classica e a ogni forma di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Dei rapporti essa conserva solo il movimento, la musica, non la verità. La parola esplode sopra una linea di rapporti svuotati, la grammatica è sprovvista della propria finalità, diventa prosodia, si riduce a un'inflessione che perdura per presentare la parola. I rapporti non sono propriamente soppressi, essi sono come dei posti tenuti

liberi, sono una parodia dei rapporti, e questo nulla è necessario perché la densità della parola deve innalzarsi da un vuoto incantesimo, come un suono e un segno senza sfondo, come «un furore e un mistero».

Se nel linguaggio classico proprio i rapporti guidano la parola trascinandola poi subito verso un senso sempre proiettivo, nella poesia moderna i rapporti sono solo una estensione della parola. La parola è appunto la «dimora» impiantata come un'origine nella prosodia delle funzioni, sottintese ma assenti. Qui i rapporti seducono, è la parola che nutre e appaga come la subitanea rivelazione di una verità; dire che questa verità è di ordine poetico, equivale semplicemente a dire che la parola poetica non può mai essere falsa perché è totale; brilla di una libertà infinita e si appresta a irraggiare verso mille incerti e possibili rapporti. Aboliti i rapporti fissi, alla parola resta solo una connotazione verticale, è come un blocco, un pilone che affonda in una totalità di sensi, di riflessi e di residui: è un segno eretto. La parola poetica è qui un atto senza passato immediato, un gesto isolato, che propone solo l'ombra fitta dei riflessi di ogni provenienza a lei connessi. Cosí sotto ogni parola della poesia moderna giace una sorta di geologia esistenziale, dove si raccoglie il contenuto totale del Nome, e non piú il suo contenuto elettivo come nella prosa e nella poesia classiche. Ora la parola non è piú *preliminarmente* orientata dall'intenzione generale di un discorso socializzato; il consumatore di poesia, privato della guida dei rapporti selettivi, si imbatte nella parola, frontalmente, e la riceve come una quantità assoluta, accompagnata da tutti *i sensi possibili*. La parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere. Essa realizza dunque uno stato che è possibile solo nel dizionario o nella poesia, dove il nome può vivere privo del suo articolo, ricondotto a una sorta di livello zero, pregno insieme di tutte le specificazioni passate e future. La parola ha qui una forma generica, è una categoria. Ogni parola poetica è cosí un oggetto inatteso, un vaso di Pandora da cui s'involano tutte le virtualità del linguaggio; essa è perciò prodotta e consumata con una

particolare curiosità, per una specie di sacra golosità. Questa Fame della parola, comune a tutta la Poesia moderna, fa della parola poetica una parola terribile e inumana. Istituisce un discorso pieno di zone buie e pieno di luci, pieno di assenze e di segni inesauribilmente significativi, senza previsione né permanenza di intenzione, e per ciò stesso cosí opposto alla funzione sociale del linguaggio, che il semplice ricorso a una parola discontinua apre la via a ogni forma di Metanatura.

Che cosa significa infatti l'economia razionale del linguaggio classico, se non che la Natura è piena, comprensibile, senza fughe né ombre, interamente soggetta ai lacci della parola? Il linguaggio classico si riduce ogni volta a una continuità persuasiva, postula il dialogo, istituisce un universo dove gli uomini non sono soli, dove le parole non hanno mai il peso terribile delle cose, dove l'espressione è sempre l'incontro con altri. Il linguaggio classico è portatore di euforia perché è un linguaggio immediatamente sociale. Non c'è genere o scritto classico che non presupponga un consumo collettivo e come parlato; l'arte letteraria classica è un oggetto che circola tra persone accomunate dalla classe, è un prodotto concepito per la trasmissione orale, per un consumo regolato secondo le occasioni mondane: è essenzialmente un linguaggio parlato, malgrado la sua rigida codificazione.

Al contrario abbiamo visto che la poesia moderna distrugge i rapporti del linguaggio e riconduce il discorso a momenti isolati di parole. Ciò implica un rovesciamento nella conoscenza della Natura. La discontinuità del nuovo linguaggio poetico istituisce una Natura frammentaria che si rivela solo a blocchi. Nel momento stesso in cui il regredire delle funzioni fa il buio sui nessi del mondo, l'oggetto acquista nel discorso una posizione preminente: la poesia moderna è una poesia oggettiva. In essa la Natura diventa una discontinuità di oggetti solitari e terribili, perché i loro nessi sono solamente virtuali; nessuno sceglie per loro un senso privilegiato o un impiego o un servizio, nessuno impone loro una gerarchia, nessuno li

riduce al significato di un comportamento mentale o di una intenzione, cioè, in fondo, di una tenerezza. L'esplodere della parola poetica istituisce allora un oggetto assoluto; la Natura diventa una successione di verticalità, l'oggetto si erige d'un tratto, carico di tutte le sue possibilità: esso non può che delimitare un mondo non appagato e appunto per questo terribile. Queste parole-oggetto senza legame, munite di tutta la violenza della loro esplosione, la cui vibrazione puramente meccanica influenza stranamente la parola seguente ma che si estingue subito dopo, queste parole poetiche escludono gli uomini: non c'è un umanesimo poetico della modernità: questo discorso a verticali è un discorso pieno di terrore, è cioè un discorso che mette gli uomini in contatto non con altri uomini, ma con le immagini piú inumane della Natura: il cielo, l'inferno, il sacro, l'infanzia, la follia, la materia pura, ecc.

A questo punto è difficile poter parlare di una scrittura poetica, perché siamo di fronte a un linguaggio la cui violenza di autonomia distrugge ogni portata etica. Il gesto orale mira qui a modificare la Natura, è una demiurgia; non è un'attitudine della coscienza ma un atto di coercizione. Tale è almeno il linguaggio dei poeti moderni che si spingono fino al limite del loro intento e assumono la Poesia non come un esercizio spirituale, uno stato d'animo o una presa di posizione, ma come lo splendore e l'immediatezza di un linguaggio sognato. Per questi poeti, è tanto vano parlare di scrittura quanto di sentimento poetico. La Poesia moderna, nel suo assoluto, in Char per esempio, è al di là di quel tono effusivo, di quell'aura preziosa che ben costituiscono una scrittura, e che chiamiamo di solito sentimento poetico. Nessuna obiezione se si vuol parlare di una scrittura poetica a proposito dei classici e dei loro epigoni, o ancora della prosa poetica nel gusto delle *Nourritures terrestres*, dove la poesia è veramente una sorta di etica del linguaggio. La scrittura, qui come là, assorbe lo stile e si può ben capire come per gli uomini del XVII secolo non fosse facile stabilire una differenza *immediata*, e soprattutto di ordine poetico, tra Racine e Pradon, esattamente come non è facile per un lettore moderno giudicare quei poeti contemporanei che usano

la stessa scrittura poetica, uniforme e indecisa, perché per loro la Poesia è un *clima*, cioè essenzialmente una convenzione del linguaggio. Ma quando il linguaggio poetico mette in questione la Natura in modo radicale, col solo effetto della propria struttura, senza ricorrere al contenuto del discorso e senza ricorrere al conforto di un'ideologia, non c'è piú scrittura, ci sono solo esempi di stile mediante i quali l'uomo si espone completamente e affronta il mondo oggettivo senza passare attraverso alcuna figura della Storia o della sociabilità.

Parte seconda

Trionfo e rottura della scrittura borghese

Nella Letteratura preclassica c'è l'apparenza di una pluralità di scritture; ma questa varietà sembra assai minore se si pongono questi problemi di linguaggio in termini di struttura e non piú in termini di arte. Esteticamente, il XVI secolo e l'inizio del XVII mostrano una fioritura assai libera dei linguaggi letterari, perché gli uomini sono ancora impegnati in una conoscenza della natura e non in una espressione dell'essenza umana; in virtú di ciò la scrittura enciclopedica di Rabelais, o la scrittura preziosa di Corneille – per presentare solo momenti tipici – hanno per forma comune un linguaggio in cui l'ornamento non è ancora rituale, ma costituisce in sé un procedimento di investigazione applicato a tutto il mondo nella sua estensione. Ciò dà a questa scrittura preclassica l'intonazione stessa della sfumatura e l'euforia di una libertà. Per un lettore moderno l'impressione di varietà è tanto piú forte in quanto la lingua sembra ancora voler tentare strutture instabili e non ha definitivamente fissato lo spirito della propria sintassi e le leggi di accrescimento del proprio vocabolario. Per riprendere la distinzione tra «lingua» e «scrittura» si può dire che fin verso il 1650 la Letteratura francese non aveva ancora superato una problematica della lingua, e che appunto per questo ignorava la scrittura. In effetti, finché la lingua esita sulla sua stessa struttura, una morale del linguaggio è impossibile; la scrittura compare soltanto nel momento in cui la lingua costituita e nazionale diventa una specie di negatività, un orizzonte che separa ciò che è proibito da ciò che è lecito, senza piú indagare sulle origini o le giustificazioni di questo tabú.

Creando un criterio atemporale della lingua i grammatici classici hanno liberato i Francesi da ogni problema linguistico, e questa lingua epurata è diventata una scrittura, cioè un valore del linguaggio, dato immediatamente come universale in virtú delle congiunture storiche.

La diversità dei «generi» e il movimento degli stili all'interno del dogma classico sono dati estetici, non di struttura; né l'una né l'altro debbono trarre in inganno: è innegabile che la società francese nell'intero periodo in cui l'ideologia borghese ha progredito e trionfato, ha avuto a disposizione una scrittura unica, strumentale e insieme ornamentale. Strumentale, perché la forma era concepita in funzione del contenuto, come un'equazione algebrica è in funzione di un'operazione; ornamentale, perché questo strumento veniva decorato di attributi esteriori in rapporto alla propria funzione, senza che ci si vergognasse di attingere alla Tradizione; in altre parole questa scrittura borghese, ripresa da scrittori diversi, non provocava mai il disgusto del suo retaggio, non essendo che il felice sfondo su cui si levava l'atto del pensiero. Certo, gli scrittori classici hanno conosciuto anch'essi una problematica della forma, ma il dibattito era lungi dal vertere sulla varietà e il senso delle scritture, ancor meno sulla struttura del linguaggio; era in causa solo la retorica, cioè l'ordine del discorso pensato secondo un fine di persuasione. Alla singolarità della scrittura borghese corrispondeva quindi la pluralità delle retoriche; inversamente, proprio quando i trattati di retorica hanno cessato di destare interesse, verso la metà del secolo XIX, la scrittura classica ha cessato di essere universale e sono nate le scritture moderne.

Questa scrittura classica evidentemente è una scrittura di classe. Nata nel secolo XVII, nel gruppo immediatamente vicino al potere, formata a forza di dogmatiche risoluzioni, rapidamente epurata di tutti i procedimenti grammaticali che la spontanea soggettività dell'animo popolare aveva potuto elaborare, e indirizzata, invece, a un compito definitorio, all'origine la scrittura borghese venne offerta col cinismo proprio dei primi trionfi politici, come la lingua di una classe minoritaria e privilegiata; nel 1647 Vaugelas raccomanda la scrittura classica come uno stato di fatto, non di diritto; la chiarezza è solo un'abitudine di corte. Nel 1660, al contrario, per esempio nella grammatica di Port-Royal, la lingua classica si riveste dei caratteri dell'universalità, la chiarezza diventa un valore. In realtà, la chiarezza è un attributo puramente retorico, non è una qualità generale del linguaggio, possibile in tutti i tempi e luoghi, ma solo l'appendice ideale di un certo tipo di discorso, proprio quello che è soggetto a un'intenzione permanente di persuasione. Appunto perché la pre-borghesia della monarchia e la borghesia della post-rivoluzione, servendosi della medesima scrittura, hanno sviluppato una mitologia essenzialista dell'uomo, la scrittura classica, una e universale, ha abbandonato ogni esitazione a favore di una continuità di cui ogni piccola parte era una *scelta*, cioè una radicale eliminazione di ogni possibile del linguaggio. L'autorità politica, il dogmatismo dello Spirito e l'unità del linguaggio classico sono dunque le figure di uno stesso movimento storico.

Non c'è quindi da meravigliarsi se la Rivoluzione non ha provocato alcun cambiamento nella scrittura borghese, e se c'è solo una differenza molto tenue tra la scrittura di un Fénelon e quella di Mérimée. Il fatto è che l'ideologia borghese ha resistito, esente da incrinature, fino al 1848 senza vacillare minimamente al passaggio di una Rivoluzione che dava alla borghesia il potere politico e sociale, e non quello intellettuale che essa deteneva già da lungo tempo. Da Laclos a Stendhal, la scrittura borghese ha dovuto solo riprendersi e proseguire oltre il breve periodo dei disordini. E la rivoluzione romantica, anche se in teoria diretta a sconvolgere la forma, ha conservato saggiamente la scrittura della propria ideologia. Un po' di zavorra buttata via mescolando i generi e il lessico, le ha permesso di preservare l'essenziale del linguaggio classico, la strumentalità: senza dubbio uno strumento che acquista sempre piú «presenza» (specialmente in Chateaubriand), ma anche uno strumento utilizzato senza arroganza e ignaro di ogni solitudine del linguaggio. Soltanto Hugo, traendo dalle dimensioni materiali della propria durata e del proprio spazio una particolare tematica verbale, che non si

poteva piú leggere nella prospettiva di una tradizione ma solo in riferimento al rovescio formidabile della sua esistenza, soltanto Hugo, col peso del suo stile, ha potuto forzare la scrittura classica e condurla al limite di una disintegrazione. Cosí il disprezzo di Hugo dà ogni volta una garanzia alla stessa mitologia della forma, sotto cui si ritrova sempre la scrittura settecentesca, testimone dei fasti borghesi, la quale continua a essere l'unica norma del francese di buona lega, cioè di quel linguaggio chiuso, separato dalla società da tutto lo spessore del mito letterario, specie di scrittura sacra ripresa indifferentemente dagli scrittori piú diversi in qualità di legge austera o di ghiotto piacere, tabernacolo di quel mistero prestigioso che è la Letteratura francese.

Ora, gli anni intorno al 1850 recano con sé la congiunzione di tre grandi fatti storici nuovi: il capovolgimento della demografia europea, la sostituzione dell'industria metallurgica all'industria tessile, cioè la nascita del capitalismo moderno, e la secessione (consumata nelle giornate del giugno 1848) della società francese in tre classi avverse, vale a dire la rovina definitiva delle illusioni del liberalismo. Queste congiunture pongono la borghesia in una situazione storica nuova. Fino a quel momento era l'ideologia borghese che dava la misura dell'universale, lo scrittore borghese, unico giudice dell'infelicità degli altri uomini, non avendo di fronte a sé alcun altro simile che potesse osservarlo, non era tormentato dal contrasto tra la sua posizione sociale e la sua vocazione intellettuale. Da ora in poi, questa stessa ideologia si presenta solo come una ideologia tra le tante possibili; l'universale le sfugge, non può superarsi se non condannandosi; lo scrittore diventa preda di un'ambiguità, perché la sua coscienza non coincide piú con la sua condizione. Nasce cosí una tragicità della Letteratura.

A questo punto le scritture cominciano a moltiplicarsi. Ormai tutte, l'elaborata e la populista, la neutra, la parlata, si propongono come l'atto iniziale per cui lo scrittore accetta o rifiuta la propria condizione borghese. Tut-

te sono un tentativo di risposta a questa problematica orfeica della Forma moderna: scrittori senza Letteratura. Da cento anni, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, i Goncourt, i Surrealisti, Queneau, Sartre, Blanchot o Camus, hanno disegnato – disegnano ancora – certe vie di integrazione, di esplosione o di naturalizzazione del linguaggio letterario; ma la posta in gioco non è questa o quell'avventura della forma, questa o quella riuscita del lavoro retorico o audacia del vocabolario. Ogni volta che lo scrittore traccia un complesso di parole è messa in questione l'esistenza stessa della Letteratura; e ciò che nella pluralità delle sue scritture la modernità mette in luce è l'*impasse* della propria Storia.

L'artigianato dello stile

«La forma costa cara», diceva Valéry quando gli domandavano perché non pubblicasse le sue lezioni al Collège de France. Eppure c'è stato tutto un periodo, quello della scrittura borghese trionfante, in cui la forma costava quasi quanto il pensiero; si vigilava certo alla sua economia, alla sua eufemia, ma la forma meno costava quanto piú lo scrittore utilizzava uno strumento già formato, i cui meccanismi si trasmettevano intatti senza alcuna ricerca ossessiva di novità; la forma non era l'oggetto di una proprietà; l'universalità del linguaggio classico proveniva dal fatto che il linguaggio era un bene comune, e solo il pensiero era improntato di personalità. Si potrebbe dire che in tutto questo tempo la forma aveva un valore d'uso.

Ora, si è visto che verso il 1850 un problema di giustificazione comincia a porsi alla Letteratura: la scrittura si cerca degli alibi; e proprio perché un'ombra di dubbio comincia a levarsi a proposito dell'uso, tutta una classe di scrittori che si faceva scrupolo di assumere fino in fondo la responsabilità della tradizione si accinge a sostituire al valore d'uso della scrittura un valore-lavoro. La scrittura si salverà non in virtú della sua destinazione, ma grazie al lavoro che sarà costata. Comincia allora a formarsi un'immagine dello scrittore-artigiano che si chiude in un luogo leggendario, come un operaio nella sua stanza, e sgrossa, taglia, leviga e incastona la sua forma, proprio come un lapidario che trae l'arte dalla materia, passando a questo lavoro ore regolari di solitudine e di applicazione: scrittori come Gautier (maestro impeccabile delle Belle Lettere), Flaubert (che lima le sue frasi a Croisset), Valéry

(nella sua camera, la mattina presto) o Gide (in piedi davanti al suo leggio come davanti a un banco di lavoro), formano una sorta di consorteria delle Lettere francesi, dove il lavoro della forma costituisce l'emblema e la caratteristica di una corporazione. Questo valore-lavoro sostituisce in parte il lavoro-genio; con una sorta di civetteria si dice che si lavora molto e a lungo la propria forma; talvolta si crea anche una preziosità della concisione (lavorare una materia in generale corrisponde a ridurla), del tutto diversa dalla grande preziosità barocca (quella di Corneille per esempio); l'una esprime una conoscenza della natura che provoca un allargamento del linguaggio; l'altra, cercando di produrre uno stile letterario aristocratico, pone le condizioni di una crisi storica, la quale scoppierà il giorno in cui una finalità estetica non basterà piú a giustificare la convenzione di questo linguaggio anacronistico, cioè il giorno in cui la Storia avrà portato a una discrepanza evidente tra la vocazione sociale dello scrittore e lo strumento affidatogli dalla Tradizione.

Flaubert, con piú ordine degli altri, ha fondato questa scrittura artigianale. Prima di lui, il fatto borghese si inseriva nell'ordine del pittoresco o dell'esotico; l'ideologia borghese dava la misura dell'universale e, presupponendo l'esistenza di un uomo puro, poteva considerare con euforia il borghese come uno spettacolo incommensurabile con se stessa. Per Flaubert la condizione borghese è un male incurabile che impegola lo scrittore e che egli può trattare solo accettandolo con lucidità, il che è la caratteristica specifica di un sentimento tragico. Questa Necessità borghese, che è quella di Frédéric Moreau, di Emma Bovary, di Bouvard e di Pécuchet, esige, dacché la si affronta, un'arte ugualmente portatrice di una necessità, dotata di una Legge. Flaubert ha fondato una scrittura normativa che contiene, paradossalmente, le regole tecniche di un pathos. Da un lato, egli costruisce il suo racconto attraverso successioni di essenze, e non secondo un ordine fenomenologico (come farà Proust); fissa i tempi verbali in un sistema d'uso convenzionale, in modo che a-